

Royer, Michelle. *L'Écran de la passion. Une étude du cinéma de Marguerite Duras*. Mt Nebo, Queensland : Boombana Publications (P.O. Box 118 Mount Nebo, QId 4520, Australie), 1997, 144 p.

Steven Morin

Volume 8, numéro 3, printemps 1998

Cinélekta 2

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/024766ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/024766ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (imprimé)

1705-6500 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Morin, S. (1998). Compte rendu de [Royer, Michelle. *L'Écran de la passion. Une étude du cinéma de Marguerite Duras*. Mt Nebo, Queensland : Boombana Publications (P.O. Box 118 Mount Nebo, QId 4520, Australie), 1997, 144 p.] *Cinémas*, 8(3), 183–188. <https://doi.org/10.7202/024766ar>

ROYER, Michelle. *L'Écran de la passion. Une étude du cinéma de Marguerite Duras*. Mt Nebo, Queensland: Boombana Publications (P.O. Box 118 Mount Nebo, Qld 4520, Australie), 1997, 144 p.

Vouloir faire du cinéma, c'est aussi, justement, sortir de ce rôle de consommateur du cinéma capitaliste, c'est s'extraire, se sevrer de cette consommation-réflexe dont on peut dire qu'elle parachève de façon criante le cercle infernal de la consommation tout court. Ce faisant on accuse. On peut dire que tout le cinéma parallèle accuse.

Marguerite Duras, « Du livre au film », entretien avec F. Dufour, *Revue du cinéma-Image et son*, n° 283 (août 1975), p. 59.

À la fois intrigante, séduisante, déroutante et résolument moderne, Marguerite Duras fascine. Michelle Royer, professeure de littérature française à l'Université de New South Wales (Australie), vient de publier un essai sur un aspect de l'œuvre de Duras encore trop peu analysé: le cinéma. Entre 1960 et 1985, l'écrivaine a réalisé 19 films, publié 13 scénarios et le cinéma a toujours été un thème récurrent dans sa littérature. Le cinéma durassien a non seulement suscité un grand intérêt dans les milieux du cinéma, il s'est également taillé une place importante par son esprit novateur dans un courant cinématographique dit « littéraire » aux côtés de Resnais, Robbe-Grillet, Rohmer et Rivette. Michelle Royer a choisi de traiter de l'œuvre cinématographique

de Duras dans une optique multidisciplinaire (approches sémiotique, thématique, féministe et psychanalytique) afin de rendre compte de la richesse et de la profondeur thématique de ces films, ainsi que des innovations majeures de la cinéaste et scénariste. L'essayiste a ainsi voulu souligner l'attitude contestataire et provocatrice de l'auteure. Après avoir décontenancé le public « littéraire » par un style original désormais reconnu comme sa signature, Duras a exploré un nouveau média, le cinéma, tel un nouveau territoire dont elle a subverti les formes et les normes en le modelant à ses thèmes et à sa fantasmatique.

Bien avant sa venue au cinéma, ce dernier a occupé une place centrale dans l'œuvre littéraire de Duras. Déjà dans *Un barrage contre le Pacifique* (1950), un de ses premiers romans à teneur autobiographique, le cinéma tient une place centrale : il est le lieu où travaille la mère ; plus tard, l'espace où s'éveille les élans d'un désir adolescent. Toutefois, ce n'est qu'en 1960 que le nom de Duras est pour la première fois associé au cinéma, soit à la scénarisation, avec la sortie du film désormais classique *Hiroshima mon amour* de Resnais. Un an plus tard, elle écrit un autre scénario en collaboration avec Gérard Jarlot : *Une aussi longue absence*, un film réalisé par Henri Colpi. Il faudra attendre quelques années encore avant que l'écrivaine passe derrière la caméra ; en 1966, elle coréalise avec Paul Seban son premier film intitulé *La Musica*. C'est en 1969 qu'elle risque seule l'aventure cinématographique avec la réalisation du film *Détruire dit-elle*. Puis après deux années consacrées exclusivement à l'écriture littéraire, elle redevient cinéaste et scénariste et réalise 18 films entre 1971 et 1985. Durant cette période, romans, scénarios et films portent fréquemment le même titre, reproduisant souvent de façon différente la même histoire, (re)mettant en scène des personnages devenus familiers.

Dès *Hiroshima mon amour* (1960) dont elle est l'auteure du scénario, Duras élabore ce style particulier qui définira la spécificité de son cinéma : l'utilisation fréquente de la voix *off* et les thèmes déjà exploités dans ses romans, surtout depuis sa nouvelle orientation littéraire amorcée avec *Moderato Cantabile* (1958). Si Duras découvre la technique de la disjonction du son et de l'image avec *Hiroshima mon amour*, c'est *La Musica* qui lui

révèle son actrice fétiche, Delphine Seyrig, la future Anne-Marie Stretter. Deux découvertes qui feront désormais partie de son œuvre filmique. Son premier film de cinéaste, *Détruire dit-elle* (1969), tourné dans l'esprit des événements de Mai 68, explore les grands thèmes de l'époque : la libération sexuelle, la remise en question de l'ordre établi, des normes et des institutions, en plus des obsessions propres à Duras, soit la passion, la mort et la folie. On retiendra surtout de ce premier véritable film d'auteur ce qui deviendra une spécificité du film durassien, soit la tentative de « destruction » des normes du genre cinématographique conventionnel. Cette subversion du cinéma traditionnel se poursuivra jusqu'à son point culminant avec *L'Homme atlantique* (1981) et ses 25 minutes de plans noirs, une « véritable mise à mort du cinéma » (p. 18). Dans son film le plus mémorable, *India Song* (1975), et dans *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976), Duras expérimente une technique d'une très grande originalité : « [...] elle abandonne la synchronisation de la bande visuelle et de la piste sonore, et leur donne une autonomie complète. Cette technique qui perturbe profondément le système de représentation du cinéma, sera reprise systématiquement dans tous les films qu'elle réalisera par la suite » (p. 19). De plus, elle deviendra actrice dans ses propres films, d'abord dans *Nathalie Granger* (1973), puis dans *Le Camion* (1977) aux côtés de Gérard Depardieu. Elle s'imposera aussi, mais comme pure présence vocale, dans *Agatha et les lectures illimitées* (1981) et dans *L'Homme atlantique* (1981). Michelle Royer souligne deux faits remarquables dans ce parcours cinématographique : la tentative constante de subversion des conventions filmiques et la venue graduelle d'éléments autobiographiques. Faisant du cinéma un lieu pour se dire, Duras a dû en déconstruire les formes traditionnelles. Du point de vue textuel, elle

s'est plu, dès l'abord, à brouiller les frontières génériques, et à miner les frontières textuelles elles-mêmes, en établissant entre ses œuvres tout un jeu de reprises, de renvois, de redoublement, tout un réseau transtextuel. [...] Les notions de cycle et de spirale rendent compte de façon [...] littérale du processus créatif chez Duras, des répétitions et des mutations qui s'opèrent entre les textes et entre l'écrit et le film (p. 21 et 24).

C'est ainsi que Duras articule une nouvelle poétique audiovisuelle constituée de son *off*, de reflets multiples, d'analogies, de corrélations métaphoriques et polysémiques, de paradoxes et d'oxymorons. Une nouvelle poétique expérimentée afin de dire l'errance, l'indicible, la folie. Par son double système sémiotique, le médium cinématographique est alors devenu pour elle un instrument privilégié afin de tenter d'évoquer le manque et de représenter l'irreprésentable.

Dans son essai, Michelle Royer définit et explore avec beaucoup de finesse, non seulement l'aspect formel de cette « poétique » visuelle, mais également les éléments qui la constituent. Elle s'attarde, entre autres, sur la présence et la fonction du bruitage, de la musique, du chant, du cri et du silence, de ce langage sémiotique, présymbolique, omniprésent dans toute l'œuvre de la romancière et cinéaste. Transgression de la syntaxe et de la loi du langage afin d'évoquer l'inconscient, la folie, et cette jouissance féminine inénarrable... dont Duras est devenue en quelque sorte la narratrice, celle de ses films. Les effets de cette jouissance (pulsion de mort, dirait Freud) sur l'œuvre de l'écrivaine sont morcelants, ils en sculptent l'informe et l'indicible : de la disjonction de la bande visuelle et de la piste sonore jusqu'aux transgressions des normes et des paramètres traditionnels de la diégèse, Duras réinvente les langages symbolique et cinématographique afin de traduire ou de capter quelque chose de la jouissance. Michelle Royer compare cette œuvre singulière à un corps morcelé qui « ne rassemble plus que des fragments discontinus. [Le film durassien] laisse des espaces béats entre les images qui ne se réunissent même plus grâce à une cristallisation du sens ; les plans restent des membres disjoints, désarticulés » (p. 80).

Par ailleurs, comme l'ont souligné plusieurs critiques de l'œuvre durassienne, certains lieux, dans la poétique de l'auteure, sont associés à une mémoire ancienne et oubliée. La forêt, la chambre et la mer, ces « lieux pulsionnels » comme les nomme Royer, évoquent l'inconscient. Par exemple, la mer/mère est un symbole dont use consciemment l'auteure en en dégageant toutes les facettes et les subtilités. Il est un lieu où va se perdre Anne-Marie Stretter, il fait figure d'espace symbiotique où se fond le désir et la mort, où s'évanouissent toutes les frontières,

tous les paradoxes. Dans toute l'œuvre de Duras, la mer est une métaphore maternelle et/ou de la jouissance féminine, celle à laquelle l'homme est étranger, celle qui à la fois le fascine et lui fait horreur, celle dont il ne sait rien et qui déconstruit inlassablement sa logique rationnelle. Cette jouissance, au-delà et en deçà de celle dite phallique, revêt les caractéristiques à la fois fluides et rageuses de la mer : « [...] la jouissance de l'homme est dite par la phrase, celle de la femme par l'image du mouvement régulier de la mer » (p. 92).

Toute l'aventure filmique et romanesque de Duras peut se résumer dans cette exploration de la jouissance et de l'inconscient par le biais d'une poétique originale et singulière. Au cinéma, comme dans la littérature, l'écrivaine pose une réflexion constante sur son activité d'écriture et sur le processus de création en général. Pour elle, l'écriture précède le texte ; l'écrit est préexistant. Dans son film *Le Camion*, elle pointe une région où s'articule « toute matière première de l'écrit, la mine de tout écrit. Cet "oubli" c'est l'écrit non écrit : c'est l'écrit même ». On pense ici au concept de la lettre inconsciente, concept élaboré par le psychanalyste Jacques Lacan, qui d'ailleurs rendit hommage au travail de l'écrivaine dans un article mémorable¹. Le cinéma a été un médium intéressant pour l'auteure puisqu'elle a pu y faire surgir des images de l'obscurité, tentant ainsi de rendre compte de processus primaires, profonds, inconscients. Même si Royer fait preuve de comparaisons un peu abusives en établissant un rapport entre, d'une part, le processus de création de Duras comme exploration de l'inconscient et, d'autre part, l'expérience analytique et transférentielle, il n'en reste pas moins que la littérature durassienne démontre avec une justesse étonnante maints concepts développés et théorisés dans le champ clinique de la psychanalyse. Il y a bien ici une « transcription », une écriture de la jouissance inconsciente à l'œuvre et dans l'œuvre². L'essai de Michelle Royer a le mérite de nous faire découvrir la richesse de ces inscriptions et leurs effets sur le style, la thématique et l'aspect formel du cinéma durassien. Elle résume ainsi la traversée de l'artiste :

[...] elle s'est approprié le cinéma, et l'a mis au service d'un destin d'écrivain. Ce qui était en jeu était une

recherche individuelle passionnée. Par sa subversion du médium filmique, souvent iconoclaste (très littéralement), presque toujours ouvertement provocatrice, elle visait moins à ouvrir le chemin à un contre-cinéma, qu'à se faire un cinéma sur mesure, à se forger un outil personnel apte à la mener au plus près de ce lieu original, cet « endroit de la passion » (p. 123).

Steven Morin

Université Laval

NOTES

1 Jacques Lacan, « Hommage fait à Marguerite Duras », dans *Marguerite Duras* (Paris : Albatros, 1979).

2 Voir à ce sujet l'excellent ouvrage de Michel David, *Marguerite Duras : une écriture de la Jouissance (Psychanalyse de l'écriture)* (Paris : Desclée de Brouwer, 1996).